Document généré le 25 avr. 2024 06:54

Vie des arts

Vie des arts

Bertram Brooker
Peindre des verbes

Jean-C. Dumont

Volume 20, numéro 79, été 1975

URI : https://id.erudit.org/iderudit/55094ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Dumont, J.-C. (1975). Bertram Brooker : peindre des verbes. *Vie des arts*, *20*(79), 28–29.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1975

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Bertram Brooker
peindre des verbes

Jean-C. Dumont

Lorsque l'histoire tente de rendre compte des phénomènes d'une époque, elle a tendance, selon l'expression des mathématiciens, à *lisser la courbe* de la connaissance, c'est-à-dire à lui donner une continuité qui exclut les faits particuliers se trouvant quelque peu en dehors de la ligne générale. Dans le domaine des arts plastiques cette tendance conduit à désincarner les grands courants et à négliger, ou du moins à mésestimer, certaines manifestations plus inattendues parce que nées à une époque et dans un environnement particuliers, et plus complexes parce que réalisées par des hommes de ce milieu, avec leur grandeur et leurs limitations. Bertram Brooker est l'un de ceux-ci, et si les quelques expositions de ses œuvres, organisées ces dernières années, nous l'ont rendu plus familier, il faut avouer qu'elles ne suffisent, ni à la compréhension complète de l'artiste et de sa peinture, ni au bilan exact de son influence sur l'art canadien de son époque.

Un rapide examen des toiles de Brooker, exposées à la Galerie Jeanne Newman[1], faisait naître, avec l'étonnement, une quantité importante de questions. Comment, dans un pays à peine sorti de l'ère des pionniers, écrasé encore par une nature omniprésente, et à une époque artistique dominée par la stature imposante des peintres du Groupe des Sept, comment a-t-il eu l'idée de concevoir les premières toiles abstraites canadiennes? Et puis surtout, après cette affirmation originale, pourquoi est-il revenu, à l'opposé de la démarche habituelle, à un réalisme au style quelquefois emprunté. Comment le même peintre peut-il nourrir en lui, à peu près en même temps, les abstractions très belles, mais construites et très intellectuelles bien qu'inspirées par la musique, telles que *Toccata* ou *Assemblage de sons*, et par le romantico-symbolisme de *Aube de l'humanité?* Pourquoi, bien après le temps, les jeux cubistes de la fin de sa carrière? Il n'y aura peut-être jamais de réponses à toutes ces questions. Cependant, dans sa monographie[2], Dennis Reid soulève un coin du voile en insistant sur la multiplicité des activités de l'artiste. Voilà peut-être là toute l'explication du comportement de Brooker et, du même coup, l'excuse à la confusion de notre jugement.

Bertram BROOKER (1888-1955). La Galerie Jeanne Newman a tenu une exposition Bertram Brooker, en novembre 1974. La Winnipeg Art Gallery a organisé une exposition, qui circule à travers le Canada et qui se trouvera, du 11 juin au 6 juillet, à la Galerie Simon Fraser, à l'Université Simon Fraser, Burnaby, C.-B.

1. Bertram BROOKER
Nu bleu, 1937.
Huile sur toile, montée sur masonite; 102 cm. x 51.
Succession M. A. Brooker.

2. *Progression verticale*, 1948.
Aquarelle sur papier; 38 cm. x 32.

3. *Glengrove Ouest.*
Aquarelle sur papier; 51 cm. x 38.

4. *Doublebass*, 1954.
Huile sur toile; 118 cm. x 94.

Nous ne sommes pas confrontés à la totalité du problème, au résultat définitif de l'équation immémoriale de l'artiste et de son médium; les toiles ne sont la montée à la surface visible que de quelques-unes de ses préoccupations et de ses solutions. Nous ne voyons seulement que le peintre dans l'artiste. Ecrivain, critique, publiciste, il a d'autres moyens de s'exprimer et de rester en prise avec son époque. La peinture est très importante pour lui, et toute sa vie tourne autour du besoin de peindre, mais elle n'est, en fait, qu'un moyen parmi d'autres; moyen qu'il semble considérer avec un certain détachement et un certain recul. L'originalité indéniable, l'invention créatrice, mais aussi les retours, les discontinuités, les influences visibles ne sont peut-être que la conséquence de sa position intellectuelle. Séduit par un aspect original ou dépassé du médium, il en explorait, pour un moment, les possibilités à son bénéfice personnel.

Son envergure lui a permis de marquer son époque de façon peu tapageuse mais profonde et même, sans perdre de vue la dimension locale, de faire des incursions étonnantes dans l'époque qui devait suivre. Ses toiles abstraites, exposées pour la première fois en 1927, ne l'oublions pas, sont toute la musique, mais elles ne doivent rien au lyrisme, et l'on serait presque tenté de dire que, sous la magnificence, elles ont un côté froidement cérébral. Quand, quelques années plus tard, il s'intéresse aux nus féminins, il scandalise ses concitoyens en arrachant, là aussi, les voiles pudiques du lyrisme pour peindre des œuvres de tête et de chair. Il mêle intimement les corps et le paysage et dénonce, sans équivoque, l'hypocrisie qui entoure la sexualité. La précision clinique, l'ambiance factuelle qui baignent certaines de ses œuvres du milieu des années 30, *Bâtons de skis, Phyllis (Piano, piano)*, entre autres, n'ont rien à envier à nombre de recherches les plus contemporaines.

Pour l'histoire, deux options, particulièrement, doivent le hisser au dessus du commun. En premier lieu, sa démarche abstraite. Ses recherches dans ce domaine sont, à la fois, cérébrales et formelles. Elles semblent surtout faire partie de sa personnalité profonde. Même après sa rencontre avec FitzGerald, quand,

1

2

3

après avoir introduit l'art abstrait au Canada, il retourne au réalisme, tout se passe comme s'il cherchait dans le réel une justification ou un prétexte à l'abstraction. Cette ambiguïté ressort nettement dans des œuvres comme *Glengrove West* ou *Trees*. Alors que la majorité des artistes de son entourage essayaient d'appréhender et de figurer la nature, Brooker peignait de la musique et des idées.

La seconde option, nous la trouvons dans une de ses lettres à FitzGerald[3], à propos de sa toile *Driftwood*, peinte en 1945. Il écrit: «Cela a commencé par des souches d'arbre, dessinées de façon assez réaliste, mais sans couleurs réelles et placées dans un contexte spatial qui n'avait rien à voir avec la réalité. C'est à ce moment que j'ai pris conscience de peindre des verbes. L'image d'une souche n'était pas un objet mais l'image de l'action de flotter.» Cette simple phrase fait de Bertram Brooker, familier du Groupe des Sept et animateur du Groupe des Peintres Canadiens, un artiste singulièrement actuel, et un lien, dont nous n'avons pas fini d'apprécier l'importance, entre un passé discuté et un futur incertain.

1. Novembre 1974.
2. Dennis Reid, *Bertram Brooker*, Publié par la Galerie Nationale du Canada.
3. Citée dans un article de Joyce Zemans.

4